

La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino: representaciones y topics

Ricardo Dubatti

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos (sede Gualaguaychú)

ricardo.dubatti@gmail.com

A pesar de su corta duración en el campo de batalla, la Guerra de Malvinas (1982) es todavía hoy un acontecimiento traumático para la sociedad argentina. Su larga duración en los procesos culturales responde a que formula un territorio de ausencia presente, que retorna de manera continua y evita la clausura de los hechos históricos.¹ Las islas aparecen así como una cuestión omnipresente: están en todos lados. Es posible ver sus siluetas en lugares disímiles, desde pintadas y monumentos hasta estadios de fútbol y heladerías que llevan su nombre. Es también una marca en los cuerpos. No sólo de aquellos que estuvieron en la batalla y portan sus heridas (sean internas o externas), sino también de aquellos que vinieron después. Está en tatuajes, remeras, calcomanías. Está en el interior del cuerpo, ya sea como duda o interrogante.

Cada vez que cuento cuál es la temática que me encuentro investigando, Malvinas reaparece como ausencia presente. A veces se presentifica desde la pregunta por el corpus de una tesis focalizada desde el teatro, atravesada por la duda sobre la existencia de suficiente material para producir una investigación de tal índole. Otras veces se manifiesta como aquella pregunta que acosa a todos los historiadores: qué pasó “realmente” durante la guerra. En otras ocasiones se transforma en un relato vinculado a las efemérides, qué se hizo el 2 o el 10 de abril de 1982, cómo se recibió la noticia de la rendición el 14 de junio, entre otras. Así se comprueba lo que Escudero (1997) sugiere: la guerra marca un antes y un después para la sociedad argentina.

“Malvinas” –ya sea la causa o la guerra– es un territorio de deseo y de memoria. Como observa Guber (2001), implica una promesa atravesada por el nacionalismo. En un país unido como territorio compartido antes que por un pasado histórico y simbólico común, las islas representan una utopía: la restitución de la –presunta– unidad perdida al momento de producirse el desmembramiento territorial. Carlos Gamerro (2002) propone por su parte una analogía peculiar para pensar esto: Malvinas como una nueva planilla del test de Rorschach. Es decir, las islas como unas siluetas donde cada persona proyecta sus creencias, sus temores e intuiciones. Nosotros podríamos agregar que también los silencios, individuales o colectivos, caen en esos contornos.

Siguiendo estas perspectivas, pensar Malvinas implica confrontar miradas diversas. De allí

¹ Siguiendo las nociones de Agamben (2000) sobre los campos de concentración como procesos continuos en la posguerra, es posible leer a la posguerra de Malvinas a partir de una doble relación, de cierre y continuidad, con los hechos del pasado reciente. El prefijo *pos-* puede contemplarse tanto como “lo que viene después de” la guerra, pero también como “lo que ocurre como resultado de” la guerra. De este modo, podemos nuclear tanto procesos que continúan retornando como aquellos acontecimientos que no han tenido una conclusión. Considero que es en ese doble proceso *simultáneo* donde radica uno de los grandes desafíos para comprender la guerra en términos culturales.

uno de sus mayores desafíos: tratar de producir una lectura histórica orgánica desde una multiplicidad de perspectivas en tensión. Esto ha suscitado que autores como Vicente Palermo (2007) se preocupen por el “encono” de la sociedad con las islas, bajo el riesgo de transformar los usos de la memoria en abusos.² Sin embargo, la guerra no es simplemente clausurable. Ese “pasar la página” no parece posible sin la anulación del deseo, sin la reducción de las vivencias a un mero archivo estático. Por el contrario, como afirma Julio Cardoso (2013), la guerra es un acontecimiento colectivo, y es allí donde considero que debemos buscar. La memoria de Malvinas, como herramienta de soberanía simbólica y cultural, debe buscarse en la apertura, en la indagación sobre los hechos y los sentidos, en su activación como ejercicio de memoria.

En la presente ponencia³ me interesa focalizar sobre algunos de los aspectos del marco teórico que engloba mi investigación actual.⁴ Propongo así, en primer lugar, examinar las relaciones particulares entre representación, memoria y teatro, ejes fundamentales para mi pesquisa. En segundo, realizar un primer acercamiento hacia los diferentes *topics* (Eco, 1993) que el teatro ha ofrecido (y todavía lo hace) sobre la Guerra de Malvinas durante la posguerra. El trabajo se cuadra dentro de las coordenadas del Teatro Comparado y de la Poética Comparada (Guillén, 1985; J. Dubatti, 2009, 2012).

Hacia un teatro de la guerra

Actualmente me hallo relevando aquellos textos dramáticos y espectáculos teatrales conectados con la Guerra de Malvinas desde diversos ángulos y perspectivas (R. Dubatti, 2017, 2019). En esta labor de acopio (todavía en proceso) he podido reunir ya más de cien piezas referidas al conflicto bélico de 1982 (R. Dubatti, 2020). En este sentido, diversidad y riqueza son dos términos representativos del corpus, cuyo objetivo es ofrecer un campo de estudio que permita indagar sobre las diversas maneras en que el teatro ha construido una lectura singular, específica, de los hechos históricos. A su vez, implica no solo atender los modos en los que se recupera aquello ausente, sino también las maneras en las que lo representado es intervenido por los sucesivos actos de apropiación y re-apropiación.

Como he anticipado, uno de los ejes cruciales de mi propuesta radica en las representaciones de la guerra. En términos de Roger Chartier, entendemos por “representaciones” aquellas “prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50). Se apunta entonces a

2 Preocupación legítima, pero también llamativa, en tanto Palermo apunta a desactivar el aspecto afectivo de la Causa Malvinas resaltándolo de forma provocativa.

3 El presente texto es una ver una versión actualizada y expandida de la ponencia original leída en 2019.

4 Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi.

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita. (Chartier, 2007: 62-63)

A su vez, Chartier remarca la importancia de tomar en consideración la forma en la que se manifiestan las representaciones: “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto, sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (1992: 41). De este modo, resuena la idea de semantización de la forma propuesta por Peter Szondi (1994: 14), rasgo determinante para comprender el modo en el que se produce la apropiación. Dicho en otros términos, no es lo mismo estudiar la guerra desde la perspectiva del teatro que desde las formas específicas del cine, la narrativa o el humor gráfico.⁵

En este contexto, las representaciones se sugieren como procesos dialécticos, como actividad simultáneamente autónoma y dependiente, vinculada directamente con aquello que es apropiado, pero que produce una desviación en el mismo acto de captura. Así, no cargan un valor de verdad inmediata como sugeriría una “textualidad posmoderna” (Jameson, 1989) sino que, por el contrario, operan una mediación y una transacción entre los hechos fácticos y los imaginarios sociales (Baczko, 1991). En este aspecto, las representaciones hablan y callan, son transparentes y opacas, portan lo dicho pero también los silencios (Trouillot, 2017) de la historia y la memoria. Nuestro interés radica en dicho “entre”, límite entre lo decible y no decible (Mancuso, 2010) en el presente y, especialmente, en el pasado.

Como señalamos en un trabajo reciente (R. Dubatti, 2020), las representaciones aportan una serie de funciones útiles. En primer lugar, cumplen una labor de anclaje e identificación, que facilita pensar objetos de análisis concretos. En segundo, hacen posible yuxtaponer de manera comparativa elementos que se encuentran dentro de un grupo marcadamente heterogéneo. Tercero, permiten indagar sobre cómo el teatro articula la Guerra de Malvinas desde ángulos diversos, ya sea desde perspectivas explícitamente memorialistas y / o fácticas hasta aquellas donde la historia reciente se transforma en el estímulo para un universo poético autónomo.

Las representaciones estimulan el pensamiento cruzado de concepciones, interpretaciones y procedimientos de diferentes disciplinas. No obstante, me interesa focalizar en un territorio específico: el arte dramático. El teatro posee características singulares que ofrecen una “verdad metafórica” (Oliveras, 2007) que otras disciplinas no pueden ofrecer o presentan de manera parcial. En este aspecto, considero dos características fundamentales, complementarias, a tener en cuenta.

5 Como anticipo, esto no implica la superioridad epistemológica de una disciplina sobre otras, sino que apunta a pensar los aportes particulares como medio para activar espacios comunes, zonas de contacto y de divergencia. El resultado es una mirada comparativa que problematice las diferentes formas de mirar la Guerra de Malvinas.

Por un lado, el teatro como medio imaginístico específico (Rozik, 2014). De acuerdo con esto, el teatro es una actividad capaz de producir tanto ficción y goce lúdico o estético como pensamiento, siempre a partir de la desviación referencial que posibilita el cuerpo en escena. Por el otro, el teatro como acontecimiento convivial (J. Dubatti, 2012), marcado por la presencia de al menos dos cuerpos produciendo *poíesis*, en unas coordenadas espacio-temporales puntuales.

Entender el teatro en estos términos nos impulsa a sopesar una relación particular con la memoria y el cuerpo. Ante todo, el cuerpo introduce una relación particular con el espectador. La generación de *poíesis* mediante el trabajo corporal del actor implica la producción de un vínculo significativo específico. Como observa Ribagorda Lobera (2017), el cuerpo afectado en escena genera una relación singular en el espectador. Las resonancias que se producen en la *poíesis*, al no encontrarse mediatizadas, establecen una empatía que otras disciplinas no portan del mismo modo.

Al mismo tiempo, la relación convivial transforma al teatro en “lugar de la memoria” (Nora, 2008). Cuando uno asiste a una función, experimenta la impresión de volver sobre lo ya visto, ya que el teatro siempre regresa sobre los espectros de la memoria (Carlson, 2001: I). Ser espectador en un espectáculo sobre la Guerra de Malvinas implica pensar hechos ficcionales e históricos. También implica ver a personajes y actores que hemos visto en otras obras, recordar textos donde resuenan palabras, evocar otros espectáculos –disfrutados o no– que se han visto en esa misma sala donde uno se encuentra. Ir al teatro significa corporalizar la memoria, reconstruir e intervenir.

Para pensar esta historia de la Guerra de Malvinas en el teatro, opto por seguir un análisis inductivo, cuyo punto de partida va de lo individual hacia lo abstracto. Siguiendo a la Poética Comparada (J. Dubatti, 2009), inicio el recorrido en los casos particulares (o micropoéticas) con el fin de considerar qué hay en esas representaciones en términos de trabajo (cómo se hace), estructura (qué se hace) y concepción (con qué ideas). Una vez establecido el trabajo sobre los detalles de las obras procedo a realizar su cruce a nivel macropoético, es decir, sopesando rasgos comunes y diversos. Por último, y una vez superado el desarrollo de estos rasgos, es posible dar un salto hacia la abstracción. Así, perfilamos líneas de quiebre y de continuidad, imágenes y procedimientos recurrentes que hablan acerca de cómo el teatro ha leído Malvinas.

Pensar Malvinas a través de *topics* e imágenes

Para examinar aquellos elementos que constituyen líneas de quiebre y de continuidad traspolamos el concepto de *topic*, típicamente vinculado a la literatura, al campo del arte dramático. Siguiendo a Eco (1993), los *topics* son imágenes que estimulan inferencias abductivas en el lector (y en el espectador). De esa manera, acotan y orientan el sentido al que apunta estratégicamente un texto. Estas imágenes operan mediante el encadenamiento de sentido que producen al combinarse,

anulando ciertas lecturas, matizando unas y sugiriendo otras.⁶ Para nuestro análisis operamos una división abiertamente teórica, en tanto muchos casos que relevaremos se solapan y actúan de manera conjunta, a través de numerosas formas de entramado.

A continuación realizamos un primer acercamiento, un primer listado con algunas de las imágenes más recurrentes de la Guerra de Malvinas en el teatro.⁷ Acompañamos cada descripción con referencias a diferentes textos dramáticos. En varios casos se verán títulos repetidos. Estas repeticiones no apuntan a limitar el corpus ilustrado, sino a explicitar las combinaciones, las relaciones complejas que se producen entre las imágenes, que rara vez aparecen fácilmente individualizables. He seleccionado los siguientes topics:

- *el soldado indigente*: consiste en la representación de los combatientes como figuras en la intemperie. A través de ellas se refleja una situación de desamparo institucional, ya que se muestran “arrojados”, sin medios, a la guerra. Se conecta regularmente con imágenes que remiten a las condiciones extremas de frío en las islas y la falta de recambio de indumentaria, la pobre alimentación durante la guerra (Balza, 2014; Forti, 2014). También se asocia a la situación de muchos ex combatientes durante la posguerra, que debían mendigar en espacios públicos (Lorenz, 2012). Lo hallamos en obras como *Laureles* (1983), de Teatro Rambla, *Del sol naciente* (1983), de Griselda Gambaro, o *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema. También sirve de inspiración para Julián Howard en su adaptación del *Martín Fierro* (2006), de José Hernández, específicamente al momento de diseñar la imagen de los indigentes.
- *el joven músico*: remite a la idea de los conscriptos como individuos atentos a la sensibilidad de las artes. Sintetiza así no sólo una lógica ajena a los valores de la guerra sino también a las concepciones de generaciones previas, plantando los novedosos deseos e intereses de un sector social cada vez más pujante. Muchas veces se lo opone al *statu quo* (representado por los padres o los militares), con su lógica racionalista, conservadora y cerrada de los roles de la familia y del orden social. Esta figura es central en *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017), de Pilar Ruiz, pero aparece también en *Retaguardia* (1985), de Horacio del Prado, para marcar las discrepancias generacionales entre hijo y padre / abuelo. En algunos casos aparece virado hacia la narrativa y las letras, como ocurre en *Facfolc. Tras un manto de neblina* (2016), de Fernando Locatelli.
- *la guerra como deporte*: en este topic la guerra se ve vinculada de diversas maneras con el

6 Si leemos un texto dramático que hace referencia a una guerra, los topics serán quienes guíen cómo asociamos o no esa situación a ciertos marcos referenciales. Hablar de una guerra en una selva calurosa probablemente reenvíe primero a la Guerra de Vietnam antes que a la Guerra de Malvinas.

7 Debido a la extensión del presente trabajo, ofrecemos un pequeño muestrario que se desprende un artículo mayor que nos encontramos preparando.

deporte como forma de competición, especialmente como territorio de gloria y de apoyo a la nación como suerte de “equipo colectivo”. Esto no sólo responde a la fuerte presencia de imaginarios nacionalistas en ambos campos, sino también a hechos históricos específicos: los Mundiales de Fútbol de 1978 y 1982, realizados en Argentina y en España respectivamente.⁸ En este caso tenemos obras muy diferentes como *¡Arriba Hermano!* (1992), de Omar Aita, *Kamikaze* (2000), de Luis Sáez o *El león y nosotros* (2004), de Alejandro Flynn, donde el fútbol y la guerra se convierten en parte de procesos comunes. En ellas encontramos, en muy diferentes grados, las ideas de éxito y derrota, de reconocimiento social y olvido, de lo nacional como un “sentimiento”.

- *el militar de escritorio*: se configura desde las suspicacias de conscriptos y militares que veían en los cuadros (aquellos militares superiores en jerarquía y que apuntaban a desarrollar una carrera en las Fuerzas) una voluntad de mantenerse lejos del campo de batalla (Lorenz, 2009; Balza, 2014). En este sentido, privilegiaban roles administrativos que convenientemente los obligaban a mantenerse lejos del frente.⁹ En *Del sol naciente* se presenta a través del personaje de Obán, que sintetiza los valores de un fuerte nacionalismo militar (como los observa Guber, 2001). Este promete ganar “la guerra”, aunque el enemigo no es claro y el combate parece una decisión personal unilateral. Se hace presente también, por ejemplo, en *Las Malvinas* (1995) de Osvaldo Guglielmino y en *Continente viril* (2000), de Alejandro Acobino.
- *el clima extremo*: uno de los más fácilmente reconocibles dentro de las representaciones de la guerra, constituye una de los más comunes en el campo del teatro. Las características geográficas y climáticas singulares –clima muy frío, turba húmeda, poca vegetación, ausencia de árboles, vientos fuertes, entre otros rasgos– de las islas, que en muchas ocasiones se vinculan con la hostilidad de lo inhabitable, pero también con la idea de un territorio irredento, de una memoria vigente. Por ejemplo, a través del viento, presente en piezas tan diferentes como las antes mencionadas *Laureles* y *Gurka (un frío como el agua, seco)*, pero también en *El corazón en Madryn* (1985), de Carlos “Tata” Herrera, o unipersonales como *Silencio ficticio* (2010) de Andrés Fernández Cabral y Julio Cardoso y *Todos vivos* (2015) de Marcos Perearnau, entre otros.
- *el muerto que retorna*: otro de los topics más significativos de la Guerra de Malvinas, unido

⁸ El seleccionado argentino masculino juega el partido inicial del Mundial frente a Bélgica debido a su condición de campeón de la edición anterior (1978, organizada por el gobierno *de facto*). El partido se juega el 13 de junio, mientras se producían algunos de los últimos combates de la guerra. Argentina pierde por un tanto contra cero.

⁹ En esta actitud “de escritorio” se proyectaba también la crítica a aquellos cuadros que estaban más vinculados en su carrera militar con cuestiones burocráticas que con un trabajo “de campo”. Empleamos este término debido a que la guerra radicaliza esta crítica que circulaba entre las fuerzas antes de Malvinas y que va a ser significativa al momento del levantamiento carapintada de semana santa de 1987 (Robledo, 2017).

al carácter traumático de los acontecimientos. Podemos distinguir al menos tres variaciones dentro de esta imagen: a) el muerto que regresa de forma voluntaria; b) el que regresa a través de la memoria; y c) el que retorna de manera involuntaria. En la primer variación podemos mencionar el caso de *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata. Allí, Marcelo, un joven que fue a la guerra, se encuentra enterrado en las islas, pero decide volver para despedirse de su madre y sus amigos. En la segunda variante, el regreso se produce a través de la memoria o el recuerdo de un otro. Tal es el caso de *Retaguardia*, pero también de *Nos arrancaría de este lugar para siempre* (2013), de Diego Faturos, donde los padres invocan a sus hijos a través de la memoria (también ocurre en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*). Por último, el muerto que regresa involuntariamente se hace presente, entre otras, en *Del sol naciente*. Allí Oscar lleva el campo de batalla al espectador, con la garantía no sólo de haber participado, sino especialmente de ser un testigo del horror en su expresión más directa: la muerte. Este topic es valioso para pensar la guerra debido a que suma el recurso de la prosopopeya (dar voz a los muertos), aquellos que conocen la guerra en su dimensión más plena (Levi, 2015).

- *la madre protectora*: en esta figura resuenan por un lado las madres biológicas y putativas de los soldados –es decir, las “madrinas de guerra” (Lorenz, 2009)–, así como las Madres de Plaza de Mayo y la “Matria” –versión femenina de la representación de la Nación Argentina que cobija y ampara–. Esto remite a lo femenino como una perspectiva contraria a la lógica patriarcal de la guerra (Woolf, 2020). El vínculo con lo maternal sugiere así un modo particular de asociar la memoria a un universo simbólico específico, donde la memoria se enlaza con los valores positivos de la maternidad entendida como contención y protección. Este topic aparece en obras que ya hemos mencionado, como *Del sol naciente*, *Retaguardia*, *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, *Nos arrancaría para siempre de este lugar*, pero también en piezas como *Silencio elocuente* (2012), de María Luisa Núñez, o *Isla Flotante* (2014), de Patricio Abadi. Esta pieza gira en torno a la posible última cena de un joven que debe presentarse a la mañana siguiente en el cuartel. Su madre prepara una cena especial, pero nadie puede asistir, por lo que madre e hijo quedan solos, en silencio ante la incertidumbre del día siguiente. En los último años han aparecido piezas que también revalorizan la labor de las enfermeras, como *Palomas de Malvinas* (2014), de María Rosa Corrales, o *Mujeres al frente* (2021), de Gabriela Agud.
- *la figura paterna como mandato social*: esta imagen se construye muchas veces como complemento de la madre como figura protectora y opera a la manera inversa. Representa la idea del padre como síntesis del mandato social, incluyendo el deber, la necesidad de “sentar cabeza” o “hacerse hombre”. Suelen portar una carga fundamentalmente negativa,

presentada como una introyección de los valores nacionalistas que circulaban durante la guerra, como se puede apreciar en *Las Malvinas* (1995) de Osvaldo Guglielmino. En algunas ocasiones, se presentan como parte de un linaje, donde se transmiten los valores que hacen a grande a la patria, como ocurre con los tres Ulises (abuelo, padre e hijo) de *Retaguardia*. En algunas piezas aparece con un carácter más matizado, como ocurre en *Los hombres vuelven al monte* (2012) de Fabián Díaz, donde la ausencia y el silencio del padre impulsan al hijo a buscarlo en el monte chaqueño, modo de indagar su propia identidad.

- *las cartas como puente*: en numerosos espectáculos hallamos uso de las cartas como medio de pensar la Guerra de Malvinas. Esto responde a varios motivos. En primer lugar, constituye una situación de gran riqueza dramática. En segundo, opera como herramienta para la descripción de la interioridad de diversos personajes. En tercero, en ocasiones se trata de cartas reales, que introducen un elemento documental al universo poético, en tanto potencian la tensión entre ficción y no-ficción, entre memoria-archivo y la memoria como trabajo (Jelin, 2002). La pieza *74 días de otoño* (2017), de Laura Garaglia, incluye las cartas que una muchacha le escribe a su hermano combatiente, mientras que *74 días. Malvinas* (2017), de Marcelo Altable, se construye sobre la última carta de un soldado próximo a pelear en Pradera del Ganso. De manera algo diferente, las cartas también operan como testimonio de lo real en *Silencio ficticio, Andrés y las palomas de tinta* (2004) de Alberto Drago y *Las islas de la memoria* (2011) de Julio Cardoso. En esas tres piezas, las cartas (citadas de manera literal) son reales y pertenecen a la colección del propio Andrés Fernández Cabral. En los tres casos las cartas proponen puentes entre ficción y vida cotidiana.
- *los soldados atrapados*: gira alrededor de la imagen de los conscriptos como jóvenes que se ven encerrados en una situación por la cual se ven superados. La distinguimos de la idea de “los chicos de la guerra” debido a que no necesariamente porta la idea de jóvenes sin agencia. Como ejemplo podemos mencionar *Isla Flotante*, pero también una obra como *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes, donde una mujer que vive en un bar abandonado en el medio del desierto devora a un soldado que fue atraído por sus cartas. En contraste, *Paramos cuarenta minutos* (2015), de Carlos Leyes, presenta a un joven que está viajando en micro hacia Capital Federal, donde debe presentarse para viajar a las islas a combatir. Mientras el micro para un momento para resolver cuestiones técnicas, una mujer con la que quedó en encontrarse en la estación de micros lo ayuda a decidir si continúa su camino o no.
- *la guerra como espectáculo*: este topic coloca a la guerra como un acontecimiento espectacular en diversos sentidos. Por un lado, como acontecimiento extra-ordinario, es decir, que se diferencia de la vida ordinaria, cotidiana. Por el otro, pensando la guerra como

actividad humana marcada por las diferentes formas en las que se puede ingresar a ella. En este primer sentido, podemos pensar la obra *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte, donde su autor emplea algunas vivencias cercanas a las de la guerra para confrontar los usos de la misma. En el segundo aspecto, aparecen obras que se acercan a la guerra desde la liminalización entre ficción y no-ficción. Aquí podemos mencionar las obras *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León, *Trasumanto* (2004), de Juan Santilli, o *Campo Minado* (2016), de Lola Arias. Ambas propuestas indagan acerca de cómo se construye la memoria desde una perspectiva de los medios como forma de construir el relato-guía del museo, por ejemplo. En estas piezas se trabaja con el cruce de disciplinas diversas que buscan estimular la reflexión de cómo se construyen los relatos (White, 2010) de la ficción, la memoria y la historia.

A través de este primer acercamiento sobre los topics espero que el lector pueda apreciar la enorme riqueza y complejidad de perspectivas que el teatro ofrece para explorar la guerra. Estas categorías ofrecidas aquí apuntan a pensar lo uno en lo diverso (Guillén, 1985), es decir, los elementos comunes y los divergentes entre las diferentes poéticas que mencionamos. Considero indispensable para poder contar la guerra de Malvinas incorporar estas tensiones que se encuentran dentro del corpus y que habilitan numerosos enfoques posibles, no siempre armoniosos. La idea de concebir estas poéticas como trabajo apunta a evitar el relativismo y cuestionar aquellas perspectivas que sugieren la voluntad de clausura de la memoria de la guerra.

El teatro se transforma así en un observatorio revelador para mirar el campo de batalla (Cardoso, 2013) de la Guerra, en tanto permite explorar el deseo, la promesa de unidad, aunque más no sea durante el tiempo de la función. Ese constante unirse y separarse es la clave para poder pensar las acciones desde la distancia, desde el cuestionamiento crítico. Pensar Malvinas es pensar el deseo proyectado hacia la promesa del futuro, y el teatro es para nosotros la herramienta que puede proponer esa puesta en tensión. La única manera de pensar el futuro de Malvinas es pensar Malvinas hoy, activar la memoria, la expectación, la creación como trabajo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Baczko B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Balza, M. (2014). *Malvinas. Gesta e incompetencia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cardoso, J. (2013). "La posguerra como campo de batalla". En Cardoso, J. (comp.) *Primer congreso Latinoamericano "Malvinas, una Causa de la Patria Grande"*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 198-214.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Michigan: University of Michigan Press.

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- _____. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, R. (2017) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- _____. (2019). *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- _____. (2020). *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC. Disponible en línea: www.inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/la-guerra-de-malvinas-en-el-teatro-argentino-2243
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Escudero, L. (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gamerro, C. (2002). “Tras un manto de neblina”, en suplemento Radar de *Página 12*, 16 de junio. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires: FCE.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Levi, P. (2015). *Así fue Auschwitz: testimonios 1945-1986*. Barcelona: Península.
- Lorenz, F. (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Palermo, V. (2007). *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ribagorda Lobera, M. (2017). “El espectador – intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Robledo, J. A. (2017). *Felices Pascuas. Breve historia de los carapintadas*. Buenos Aires: Planeta.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Trouillot, M.-R. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares.